

альностью этим управляет сам человек, к тому же он сам может соединять картинку, словесный текст, схему. Наконец, до компьютера вербальная коммуникация на киноэкране существовала в своем традиционном виде, компьютер «экранизировал» литературу, добавил к впечатлению от смысла текста восприятие визуальных эстетических параметров его знакового воспроизведения. Далеко не случайно, конечно, и такой вид искусства как театр прибегает к экрану для усиления того синтетического образа, который создает. Возник даже театральный жанр, пожалуй, отдельный подвид театрального искусства как Латерна магика, где экранный мир становится, практически главным на сцене.

Экранная культура, конечно, породила существенное изменение и человека как субъекта визуальной коммуникации, но, в пределах данного обращения к проблеме мы не будем касаться этого.

### Примечания

<sup>1</sup> Маньковская Н.Б. Виртуалистика: художественно — эстетический аспект.//Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004, с.339.

<sup>2</sup> Там же, с.338.

Л. М. Немченко

## Киномиф как визуальный документ эпохи

### («Первые на Луне» А.Федорченко — опыт конструирования прошлого)

*«Никто не знает настоящей правды»*

**А. П. Чехов**

В 2005 году на Свердловской киностудии режиссером Алексеем Федорченко был снят фильм «Первые на Луне». Этот фильм не вписывается ни в постмодернистский, ни в классический курсы, его нельзя строго определить жанрово, он балансирует на границе игрового и неигрового видов кино, выступая одновременно и регистрацией реальности, и ее рукотворной репрезентацией. Известно, что даже Алексей Герман, художник, создавший наиболее достоверные фильмы о советском времени, не всегда мог отличить хроникальный документ от его фальсификации. И это не только показатель искусности оператора Анатолия Лесникова, здесь скрываются более глубокие психологические и философско-эстетические проблемы. С одной стороны, перед

нами попытка вернуться к исторической правде на основе архивных киноматериалов, помеченных грифом «секретно», с другой — реализованный опыт социальной мистификации, отсюда — и обида некоторых зрителей на автора, ибо фамилии актеров в финальных титрах разрушили веру экранную правду. В то же время мистификацией, в строгом значении этого слова, фильм тоже не является, так как мистификация конечна, она включает в себя не только формальный финал (титры, имена актеров), но и содержательный, то есть саморазоблачение. Фильм же строится, скорее, не по законам мистификации, а по законам мифологизации, воспроизводя прошлое время и выстраивая пространство узнаваемое и непротиворечивое в рамках культурного мифа. Киномиф — это не только миф рассказанный, это показанная история, объясняющая мироустройство, расставляющая иерархические связи внутри социума, причем история, сконструированная собственно кинематографическими средствами — монтажем, глубиной кадра, ракурсом и планами. Так, глубина кадра и длина плана создают ощущение достоверности, «запечатленное время» маркируется только ему свойственными резкостью и контрастностью. Уже в самом названии фильма «Первые на луне» звучит интонация, присущая мифам, опубликованным в 1970 — 1980-е годы прошлого века главной редакцией Восточной литературы издательства «Наука». В первых кадрах мы видим лопату, неспешно, но очень ритмично вгрызающуюся в каменную землю, отсутствие комментариев задает режим тайны, которую миф и пытается объяснить. Миф в отличие от мистификации вечен, точно также вечны и герои, живущие на 35-миллиметровой пленке, доказательством чего является финал киноленты, где команда советских космолетчиков, представленная героем-летчиком, водолазом, красавицей и лилипутом глядит в небо под брюсовские слова: «Вперед, мечта, мой верный вол...» Понимая, что в режиме кинематографического видения любая правда приобретает статус вымышленного, сконструированного (и Вертов, и Флаэрти продемонстрировали лишь разную степень условности видения), вспоминая бахтиновское «кто говорит?», мы прибегаем к теоретическому допущению, когда предлагаем художественному произведению принять статус документа. Именно при этом допущении фильм А. Федорченко — репрезентация отечественной культуры, советского человека в контексте современного мира, где реальности не существует, где вместо привычной реальности Нового и Новейшего времени — пространство, создаваемое политиками, медиа, художниками.

Предложенный режиссером материал лежит в пространстве дискурса история/кино, — и то, и другое — результаты теоретического конструирования, основанного на фактах. Как только факт становится предметом рефлексии (научной/художественной), он попадает в поле воображаемого, здесь и начинается процесс мифологизации. Фильм демонстрирует амбивалентность мифа (реальное и вымышленное не имеют собственных границ, существуют по принципу дополнительности), а фестивальная судьба фильма — его собственную амбивалентность, то есть на международных и отечественных кинофестивалях «Первые на луне» номинировался и получал награды и как художественный (игровой) фильм, и как документальный. В фильме соединились две линии кинематографа — люмьеровская, ориентированная на факт, физическую реальность, приносящая радость узнавания, присутствия здесь и сейчас, и мелесовская, творящая волшебную реальность в павильоне, заставляющая удивляться изобретательности трюков, доставляющая удовольствие от обмана. Каждая из этих линий выработала определенный код доступа, задавала адресату свой режим восприятия, свои алгоритмы расшифровки художественной информации. В фильме А. Федорченко рамки ни того, ни другого послания однозначно не определены, поэтому после просмотра остается странное ощущение дезориентации. Отсутствие однозначности (было/ не было) дает возможность находиться и внутри, и снаружи мифа. Автор определил жанр, в котором он работал, как жанр «документальной фантастики», тем самым предложил новый режим прагматики художественного объекта. Алексей Федорченко работает как документалист (художник) и антрополог одновременно. Документалист всегда понимает, что наблюдает не только он, но и объект наблюдения, он воссоздает то, что открылось его глазу и хочет визуальное сделать достоянием зрителя, а визуальный антрополог, взявший камеру, желает совпасть с объектом наблюдения, предпочитает непрерывное наблюдение, отказывается от публицистически-оценочных суждений. Обратившись к архивному материалу органов безопасности, режиссер попадает в пространство тотального наблюдения, но в контексте отечественного прошлого наблюдение приобретает характер слежки и становится важнейшей характеристикой советской повседневности. Поскольку «советское» сегодня выступает как иное, другое, а для молодых людей, зачастую, как непонятное и чужое, художник сознательно или бессознательно выступает в роли визуального антрополога, который получает (производит) и внедряет в социальную практику аудиовизуальную информацию о различных, неочевидных сто-

ронах культуры. Если обратиться к определению визуальной антропологии, данному О. Генисаретским, назвавшим ее «поэтикой зримостного удивления», то фильм как раз и оказывается в формате антропологического документа, ибо дестабилизирует зрение предложенным материалом. Прагматическое поле фильма вызывает ряд вопросов, определяющих сегодня позицию современника по отношению к советскому прошлому. Какое прошлое мы для себя конструируем? Что из прошлого вытесняем и не признаем? Для чего мы конструируем прошлое? Как и для чего отбирается и конструируется то, что мы по привычке считаем проверенными фактами? Там, где, казалось бы, воображаемому уже давно нет места, Федорченко его воссоздает.

Документ в кинематографе традиционно присутствует в виде хроники — фактов, визуализирующих историко-культурный хронотоп. В истории кинематографа мы знали разные варианты сосуществования хроники (как важнейшего элемента документального кино) и игрового постановочного материала. Как правило, хроника работала для усиления достоверности, для придания эпичности отдельно взятой истории, как заявка на ретроспекцию. Она работала на ответственность авторской позиции, задавала интонационное поле подлинности и серьезности. Мы знали документализм хроникальный (Д. Вертов, Э. Шуб), документализм игровой (С. Эйзенштейн), документализм лирический (М. Ромм).

В фильме А. Федорченко мы имеем дело с пониманием относительности достоверности хроникального изображения прошлого. Сегодняшняя реальность такова, что любое изображение (образ) даны как бы заранее, образы растиражированы, поэтому все практически узнаваемо. Любая претензия на оригинальность сталкивается с клишированным, узнаваемым воображаемым. На узнаваемом режиссер конструирует хроникальное повествование, причем делает это настолько правдоподобно, что в документальности предложенных материалов трудно усомниться. И дело здесь не в сегодняшних технических возможностях кино (фильм принципиально снимался ручной камерой), а в конструировании такой реальности, которая бы воспринималась как абсолютно достоверная, а там, где достоверность не подкреплялась научными фактами, режиссер сумел создать текст, отличающийся в высшей степени художественной объективностью, не оставляющий сомнения, что именно так и должно было произойти. В ленте конструируется жанр советского научно-популярного фильма — репортажи об испытаниях над животными (от пчел до обезьян), жанр хроники о трудовых достижениях — тщательное и подробное объяснение

устройства и эксплуатации космовтулки. Прием хроникальности нужен был режиссеру для обеспечения позиции невмешательства (для документалиста позиция вполне традиционная). Правдоподобие достигается техникой съемки — преобладанием общих планов, неподвижностью камеры, именно так снимали в 1920-годы. Чилийская хроника 1930-х годов, поданная как английский репортаж, тоже воспроизводит алгоритмы своего времени — интервью на фоне экзотической панорамы, преобладание средних планов, отсутствие крупных.

Повествование ведется от лица оператора НКВД, что само по себе настраивает на серьезную доверительную интонацию, ибо органы не шутят. В советской иерархии профессий «специальные товарищи» выполняли функции не просто властные, они еще и владели тайной информацией, были своеобразными жрецами. Таким образом, объективность показанной информации удваивается, т.к. она исходит из уст приближенного к верховной власти и подкрепляется видеорядом, снятым камерой оператора — энкэвэдэшника, который замечает: «Все, что было, должно быть снято, а то, что снято, значит, было». Киноглаз оператора отсылает нас к конструкциям «Человека с киноаппаратом», но только с той разницей, что все снимается не для фиксации радости бытия, пафоса созидания, позиция снимающего здесь иная: вся реальность предстает как объект наблюдения представителя власти. Кино с самого своего рождения выступало как технология, максимально имитирующая реальность, фиксирующая такие антропологические характеристики человека, как имя, лицо, голос, жест. Имена героев — Иван, Ханиф, Надежда — указывают на интернациональный состав отряда, в визуализации персонажей разворачивается галерея типов советских лиц, темп и тембр речи героев принципиально отличаются от сегодняшнего, из жестов уходит природное начало, они демонстрирует дисциплинированное тело. Итак, когда автор конструирует миф изнутри, он прибегает к знакомой хронике с узнаваемыми веселыми лицами героев марша энтузиастов, а когда занимает позицию вненаходимости, эти же доверчивые, простодушные лица превращаются в пронумерованные объекты наблюдения. Таким образом, мы оказываемся свидетелями двух правд, исходящих из сконструированной под хронику кинореальности. Эта мастерски реконструированная и одновременно сконструированная хроника (классический образец симулякра) делает фильм занимательным, мы становимся свидетелями творения мифа, а миф не нуждается в верификации, тем более, что с экрана на нас нацелены старинные книги, чилийская газетная хроника 1938

года, киноархив ГУВС НКВД (эта аббревиатура сама по себе для любого советского, в анамнезе, человека мистически ужасна).

Если посмотреть на фильм неиспорченным теорией взглядом, то мы получим историю создания в Советском Союзе первого отряда космолетчиков, историю запуска космического аппарата, на борту которого находился первый советский космолетчик Иван Харламов, происходило это все аж в 1938 году. Если не брать во внимание то, что в это время не было еще реактивных двигателей, то все остальное совершенно реально вписывается в модель модернизации советского государства. Дерзость и одержимость советского человека, способного преодолеть природные законы, — известный факт. Сама советская действительность строилась по законам невозможного, поэтому логично предположить, что было все так, как показано (безотносительно к полету на луну). Естественно, что связь с ракетой была потеряна, отряд уничтожен, документы либо пропали, либо тоже уничтожены, но кое-какие свидетельства остались. Чудом уцелел бывший военный летчик, член первого отряда советских космолетчиков Ханиф Фаттахов. Кстати, большое количество чудес опять-таки вполне вписывается в советский дискурс, конструируемый в фильме. Ханиф работает бутафором в зоологическом музее, создает движущиеся модели насекомых, оспаривая тем самым хорошо известное положение о том, может ли летать тот, кто рожден ползать. Вот так и советский человек, жаждущий полета, будет раздавлен властью. Это положение не декларируется, а изображается. История уничтожения космолетчиков — свидетелей крушения ракеты рассказана и показана Ханифу перед детской экскурсией в его музей. Дети в фильме появляются дважды: сначала как герои фильма «Продолжая дело Циолковского» — хроники «Союзкиножурнала» 1936 года, где они испытывают утенка на центрифуге, второй раз — как современные экскурсанты. Если в первом случае, режиссер избегает крупных планов, работает только общими, тем самым передавая коллективистский дух времени, то в музейном эпизоде автор прибегает к крупным планам, дети даны индивидуально, их можно рассмотреть по отдельности. Милые, очарованные движущимися насекомыми лица, монтируются с историей Нади Светлой, не испытывавшей, как и многие другие, таинства материнства. Из солнечного сегодняшнего дня нам предлагают перейти в ночное пространство комнаты отдыха космолетчиков, мы видим по-детски безмятежные лица Надежды и ее товарищей, а затем оказываемся очевидцами их уничтожения как свидетелей неудачного запуска ракеты. Так монтаж творит социальную реальность, не именуя ее, а показывая. Если в первой

части фильма Ханиф выступает главным свидетелем, то во второй он сам многое узнает из предложенных ему автором архивных материалов (вспомним, что и Ханиф — актер, и архивы сочинены). Сам жанр воспоминаний провоцирует игру достоверного и мифологического, т.к. любые мемуары содержат момент субъективности. Ханиф Фаттахов, сыгранный двумя актерами Анатолием Отрадновым и Алексеем Славниным, вносит какую-то щемящую интонацию исповедальности в рассказы о молодости, героическом прошлом, преданной дружбе. В его устах история об Иване Сергеевиче Харламове (актер Борис Власов), снабженная единственной детской фотографией, звучит предельно правдиво, так как в ней присутствуют и Туркестан, и спортивные достижения, и успехи в освоении воздушного пространства страны, и любовь к Наде Светлой. Надя Светлая (актриса Виктория Ильинская) — тоже из отряда космолетчиков, о которой все было сказано в другом советском фильме: «Студентка, комсомолка, спортсменка и просто красавица!». Биография Ивана Харламова выстроена по законам мифа о культурных героях: никто не знает, когда и где родился капитан, пилот-испытатель, «красный военлет», проявляющий чудеса жизнестойкости как до, так и после неудачного полета, как неизвестна дата его рождения, так и неизвестен финал его жизни, природные законы в мифе работают произвольно. Как и положено мифологическому герою, частная жизнь его практически не предусматривается, но и у реального советского человека приватная жизнь приобретала минимальное значение. В фильме пространство частной жизни представлено аскетичной комнатой, в которой спит герой, свиданием, прерванным органами безопасности, и пикником на берегу реки. Биографии остальных членов экипажа тоже лишены подробностей, но лаконичные детали опять-таки создают эффект документальности. Если главный герой — покоритель неба, то старшина Ханиф — водолаз, если о родителях Ивана просто ничего не известно, то Ханиф — бывший казанский беспризорник, установивший рекорд по пребыванию в ледяной воде, переплывая расстояние от Ленинграда до Кронштадта. Еще один член отряда — Михаил Рощин, тоже человек незаурядный, лилипут — циркач, знаменитый «человек — ядро», способный поспорить с законами физики.

Мифологические мотивы фильма звучат не столько в проблематичности самого полета в 1938 году, сколько там, где происходит возрождение и возвращение героя И. Харламова, то есть во второй половине фильма Естественно, мифологический герой, как и мечта (фильм заканчивается песней на стихи В.Брюсова о мечте), жи-



вут вечно. Здесь надо отдать должное авторам сценария, которые изобрели массу вариантов последующей жизни героя: его видели и в Монголии, и в Китае, и на экзотических островах Азии. Однако, на Родине он оказывается пациентом психиатрической лечебницы, что опять-таки звучит очень убедительно. Героическое прошлое — вызов норме, поэтому временным местом прописки героя становится психиатрическая лечебница. Рассказы медсестры из психиатрической клиники, подкрепленные видеоматериалами допросов, вновь демонстрируют правду отношений между советскими людьми. Из ее рассказов формируется образ волевого человека, готового к любым испытаниям, стремящегося найти правду (чего стоят письма под диктовку в ЦК партии). Подвиг как норма жизни — вот модель поведения советского человека, поэтому и муж у медсестры будет полярником, иначе и представить себе невозможно. Вера в чудо как важнейшая антропологическая характеристика советского человека «рифмуется» с теми феноменами культуры, в которых чудо является обязательным элементом. В частности, в фильме таким феноменом является цирк. Цирк — последнее место, где видели Ивана, именно в цирке он продолжал свою героическую линию человека-богатыря. Семантика цирка оправдывает логику невозможного, ибо в цирке возможно все.

Миф в фильме не только рассказывается, он изобразительно доказывается режиссером, оператором и художником. Бинарность мифа в фильме дана параллельным существованием черно-белого и цветного. Черно-белый документ (пусть смонтированный) и воспоминания (всегда в цвете) никогда не меняются местами, создавая строгую архитектуру фильма. Фильм гармоничен интонационно: исповедальность не сентиментальна, хроника без пафосного восторга и соцартовского стеба. В фильме, как и в мифе, практически нет лирических мотивов, пару раз они создаются исключительно камерой оператора А. Лесникова (перехваченные взгляды вращающихся на центрифуге Харламова и Светлой и стилизация под любительскую съемку пикника отряда космолетчиков), взгляд не задерживается на бытовых подробностях, так на материале предполагаемого эпизода 1938 года конструируется эпическое большое пространство и время.

Алексей Федорченко вместе со сценаристами Александром Гоноровским и Рамилем Ямалаевым рассказали грустную историю, в которой люди предстают объектами наблюдения, то есть слежки, в которой человеческая жизнь низводится до уровня насекомых, уничтожаемых с помощью дезинфекции. Кстати, за последние два года в двух совершенно разных фильмах мы видим один и тот же



способ общения власти с населением — способ зачистки (дезинфекция в финале «Водителя для Веры» П. Чухрая и химическая атака на спящих космолетчиков после неудачного запуска корабля в фильме Федорченко). Постановочные кадры обретают силу документа. Таким же документом времени является человек, редуцированный до отдельно взятой функции, например, до функции работать. Тогда тело превращается в нечто стальное (кадры с кузнецом Пименовым, голова которого сливается с изготавливаемыми им втулками), железное (о метафорике металла в тоталитарной культуре написано было много), даже череп советского человека (про «вместо сердца — пламенный мотор» мы уже знали) предлагается усовершенствовать, дабы он мог вынести столкновение с автомобилем. Отправить ракету на луну — дерзкий технический эксперимент, таким же объектом эксперимента оказываются и герои фильма. Самых здоровых и преданных проверяют на выносливость, засовывают в камеры, поливают ледяной водой, делают душевнобольными. Душевнобольных — закаляют трудотерапией, лечат инсулином, влажным обертыванием, вновь закаляют. Метафорой советской истории становится топка паровоза, вполне реального, с узнаваемым кочегаром, который не дает рукам своим отдыха, ибо процесс созидания необратим, а человеческий материал всегда под рукой.

Таким образом, фильм, заявленный как документальное расследование запуска на луну космического корабля, превратился в факт самосознания отечественной истории, доказательством чего является финал фильма, в котором отряд космолетчиков дан со спины в лучах огромного прожектора, неявной цитаты из «Неуловимых мстителей», легенды отечественной истории и советского кино.

*С. В. Панов*

## **Дата видеотеррора. Фассбиндер/Годар**

### **(к ре-деконструкции экранного письма)**

«Дата видеотеррора» — фантом заглавия, то, «о чем нельзя говорить и следует молчать» (завет Витгенштейна), собственно не именуемо, поскольку самоотношение силы, как ни странно это оседает в письменном следе, «показывает себя». Нам оставлена лишь смена аспектов, стертая до эха уже никогда не уловимой